

Domingo, 28 de Abril de 2002

Gritos y susurros

Finalmente Fito Páez estrenó *Vidas privadas*, su postergado debut cinematográfico. Como era de esperar, las críticas fueron de lo más dispares. Radar juntó a Páez y a Alan Pauls, director y responsable del guión respectivamente, para hablar de los prejuicios con que algunos recibieron la película, la decisión de situar la historia de una mujer secuestrada por la dictadura en el seno de la alta burguesía porteña, la influencia del melodrama y el coqueteo con la pornografía.

Vidas privadas, el debut de Fito Páez como realizador, es una película que desarma expectativas. No es lo que se espera de un músico de rock, no es lo que se espera del cine argentino reciente, tan comprometido con el realismo, y no es lo que se espera de Fito Páez. A diferencia de otros realizadores debutantes, Fito no cuenta con el cheque en blanco que significa no tener obra previa. Hay once discos, varios videoclips, un mediometrage e incontables entrevistas que, por lo menos, dan un marco a esta película. Sin embargo, no es fácil poner en serie aquella obra con ésta. Si se pensara cada uno de sus trabajos respecto de las mismas categorías, habría que reconocer que *Vidas privadas* es el que ranquea más alto en los rubros “ambición artística” y “riesgo”. Está claro que Fito no le teme al fracaso y, en todo caso, ante la perspectiva del fracaso se propone hacerlo a lo grande. En una misma respuesta, Páez y Alan Pauls, quien escribió el guión de acuerdo con una idea original del músico, pueden citar como referencias ineludibles a Pasolini, Douglas Sirk, Visconti, Balthus y David Lynch. Pero éstas no son influencias que se exhiban impudicamente en el film, a modo de argumento de autoridad, sino que, en muchos casos, se notan recién cuando ellos las mencionan.

Además, Páez no sólo enfrenta los problemas de una película difícil, casi excesiva para ser la primera, sino también el prejuicio de llegar al cine desde la música pop. Escritores y artistas plásticos no son demasiado cuestionados si, un día, deciden que quieren hacer una película. Pero un rockero –cuya obra suele ser entendida como el producto de una mezcla inexplicable de instinto y suerte, cuyo capital real y simbólico no parece haber sido adquirido tras penosos años de esfuerzo–, es culpable hasta que se demuestre su inocencia. La respuesta de cierta crítica tanto de medios locales como españoles –la película se exhibió por primera vez en el Festival de San Sebastián– deja en claro que *Vidas privadas* no se valora exclusivamente por lo que se ve en la pantalla. Sobre esos prejuicios y otras cosas de mayor interés conversan Páez y Pauls con Radar en esta nota. ¿Cómo empezó el proyecto de trabajar juntos y hacer esta película?

Fito Páez: Yo aporté la idea original. Después, empezamos a ver películas, en general por sugerencia de Alan. Vimos *Torrentes de amor* de Cassavettes, *Edipo Rey* de Pasolini, *Escrito en el viento* de Douglas Sirk... Todo eso nos estimuló mucho.

Empezamos a charlar sobre cómo iban a ser las secuencias. Yo justo estaba haciendo la gira de *Circo Beat*, entonces a veces nos dejábamos de ver semanas.

Alan Pauls: Yo escribía y cuando Fito volvía le pasaba lo que iba haciendo. Una cosa que era interesante fue que yo escribía el guión propiamente dicho y Fito iba escribiendo cosas acerca de los personajes. Cada tanto me tiraba 20 páginas sobre cómo era tal o cual personaje y qué había hecho quince años o veinte años antes. Yo no incorporaba eso al guión sino que empezaba a sufrir la presión de saberlo. A partir de cada cosa que escribía Fito, aunque yo no incorporaba los datos concretos, el personaje iba cambiando.

Fito Páez: El marco histórico era algo que no se podía dejar de tener en cuenta. Eso me preocupó mucho. ¿Quién era don Uranga? ¿Cómo había llegado don Uranga a ese lugar de la sociedad? Todo eso eran datos que lo iban acosando a Alan.

Alan Pauls: Todo eso quedó como fuera de cuadro. No quedó excluido, pero ejerció una influencia, la misma que ejerce un personaje que sale de cuadro sobre aquellos que quedan. No es visible, pero sigue operando. Hay, en la película, una rara tensión entre una historia que podría ser completamente abstracta y otra muy arraigada. Creo que ahí hay algo perturbador. El trabajo del guión fue tanto meter cosas como sacarlas o dejarlas picando en la periferia.

Fito Páez: Alan quería quitarle política a la historia, aunque la política, desde luego, está.

Alan Pauls: No quería referencialidad. No quería que en la película hubiera signos o nombres propios que se pudieran reconocer rápidamente, que son útiles porque el espectador puede apoyarse en ellos para deducir cosas, pero también vuelven muy cómoda la percepción de la película. Cuando sacás esas referencias, el espectador tiene que hacer un trabajo: le das un lugar donde ubicarse pero ese lugar es más inestable.

Quería que la película tuviera una tensión entre abstracción y realidad.

¿Por qué se eligió cruzar una historia de desaparecidos con elementos del melodrama?

Fito Páez: Alan presentó muchas formas para ver como se abordaba el tema, entre ellas me planteó la relación con la tragedia y, luego, la relación con el melodrama que permitían un abordaje más rico de la historia.

Alan Pauls: Para mí, la idea de tragedia clásica estaba implícita en la historia que me contó Fito la primera vez que hablamos. Y luego dijimos melodrama, desde el momento en que la tragedia estaba ubicada en una casa y la casa era de una familia de clase alta. Para mí, tragedia y melodrama son dos avatares del mismo concepto. La hiperinterioridad del conflicto me disparó inmediatamente al melodrama. Además, ésta no es una historia donde la política esté puesta en primer plano. Es una historia de pasiones. La lección del melodrama es que la pasión es una especie de vendaval que arrastra todo y está compuesto de fuerzas muy heterogéneas: la sociedad, la política, las relaciones de parentesco y entre los sexos. Para mí era muy evidente que la película tenía que participar de esas dos formas.

Hay un tercer género que aparece en la película: el erotismo o, si se quiere, la pornografía...

Alan Pauls: Quiero aclarar que entre erotismo y pornografía, siempre elijo la pornografía, odio el erotismo, esto dicho en términos estéticos, claro. En cambio, siempre me interesó mucho la pornografía desde el punto de vista teórico.

Fito Páez: Yo la disfruto un rato. Después me agoto... (risas)

Alan Pauls: Hay que decir que los textos "pornográficos" que lee la protagonista son de grandes escritores: son de las cartas de James Joyce a Nora, y de Marguerite Duras. Para mí, la pornografía siempre es visual. Sí vos mostrás en una película a alguien leyendo un texto pornográfico, por más que sea una carta de lectores de Hustler, nunca va a ser pornografía. Lo que abuele la pornografía en ese caso es el marco. La pornografía existe si no hay marco. La diferencia entre el erotismo y la pornografía es que el erotismo multiplica los marcos: ves el escote, el camión, todo el tiempo aparece el cuerpo enmarcado. Las lecturas de la película son completamente no pornográficas.

Fito Páez: Me acuerdo que a vos te gustaba la idea de ver a alguien en cámara leyendo.

Alan Pauls: Sí, me gusta mucho ver películas con gente leyendo o gente escuchando música, por ejemplo, la escena de La mamá y la puta en la que Jean-Pierre Léaud le hace escuchar una canción entera a una chica. Para mí, ésa es una de las escenas más extraordinarias.

¿Qué problemas plantearon las escenas más explícitas de la película?

Fito Páez: Con Cecilia hicimos foco en qué quería mostrar. Esa fue una de las pocas secuencias en las que tuve que salirme un poco de director y ponerme en espectador. No quería que el espectador se calentara durante las escenas de masturbación de la protagonista. No quería hacer pornografía.

Alan Pauls: Todas esas son escenas de dolor. La idea fue convertir el tormento en una forma de goce. Esto puede parecer una idea muy aberrante, y probablemente lo sea, pero a la vez es una solución. Carmen, la protagonista, transforma la situación de confinamiento de la que fue víctima en una forma de obtener placer. Es una forma perversa, desviada, pero también algo que la pone en contacto con el mundo. Me interesa mucho el sentido que tiene la perversión aquí. Yo la entiendo como una forma de resolver una cuestión, no como una forma de hundirse en el problema. Creo que lo que hace el perverso es armar una estrategia para, de algún modo, con los pocos elementos que el quedan, seguir haciendo algo que tiene que ver con la vida que es gozar, aun cuando esa forma de goce sea perturbadora o no tradicional.

Fito Páez: Centramos todo en el dolor. Y en la idea en que lo pornográfico va desapareciendo en la medida en que el vínculo entre los personajes principales va desarrollándose y se va transformando en un vínculo amoroso.

El score de la película también desarma expectativas. No tiene nada que ver con tu música...

Fito Páez: Pero fue lo que más me costó. En junio se decide que la película va a San Sebastián. Todavía estábamos editando. Entonces, al ponerse el límite de San Sebastián tuvimos que empezar a trabajar muy rápido. Editábamos doce horas por día. Durante unos quince días trabajo de noche en casa y de día en el montaje. En esos días elaboro tres tipos distintos de música. En medio de una confusión decido llamarlo a Gerardo Gandini y le digo: “Viejo, estoy desesperado, tengo que terminar la película y no llego”. “No te hagas problema, flaco, venite para acá y traete unos vinos”. Entonces Gerardo escucha el material y me dice: “Sacá los pianos Rodhes, sacá los sintetizadores, sacá la batería”. El score original era muy diferente: tenía algo de Badalamenti (el compositor que trabaja habitualmente con Lynch). Era, hasta cierto punto, música pop. Gerardo aportó su idea de la orquestación: doce cuerdas, una marimba, un vibráfono y un saxo. Eso le dio a la película un tono más sobrio, más coherente con la historia. Lo otro generaba ruptura, como una especie de transgresión pop, adolescente. Gerardo compuso tres piezas magníficas y adaptó todo a ese formato. Cuando me presentó las cosas no hubo ningún problema. Lo resolvimos en una tarde con la Camerata Bariloche. Todo el proceso tomó menos de dos semanas.

Carmen es una ex detenida desaparecida que pertenece a la alta burguesía porteña, ¿por qué les interesó hablar sobre esta clase?

Alan Pauls: Me parece que hace todo un poco más interesante y menos homogéneo. El hecho de que exista alguien que pueda ser chupado en el seno de una familia cuyo jefe probablemente haya aprobado ese tipo de procedimientos represivos crea un conflicto más rico que si la familia hubiera estado de acuerdo con el desaparecido.

Fito Páez: Además, es algo que puede constatare históricamente: muchos desaparecidos provenían de familias de la burguesía gorila de Buenos Aires. Pero lo que más nos interesó de la cuestión fue trabajar el espacio de la casa.

Alan Pauls: Creo que la idea de la clase alta está muy ligada a la casa. En Argentina hay una tradición cinematográfica de grandes casas que se relacionan con ciertas ideas de familia y de encierro, esas casas son como invernaderos. En un momento tuve una idea completamente descabellada, una de esas ideas de guionista que quedan en el camino, que era que la película transcurriera toda adentro de la casa y, en lo posible, con unidad

de tiempo. Quería investigar si se podía mostrar en tiempo real cómo un monstruo es concebido, criado y parido. Un poco como en La invasión de los profanadores de cuerpos. El monstruo es el horror. Cómo se llega a la situación en la que una madre y un hijo terminan acostándose juntos. Me parece que el uso de los espacios, como lugares cerrados, herméticos, donde a fuerza de no abrir las ventanas, a fuerza de acumulación de temperatura y humedad empiezan a gestarse formas que en ambientes más naturales no existirían. Si uno ve las películas de Torre Nilsson, a pesar de que hoy puedan parecer un poco ingenuas, todo eso está.

La iluminación y los decorados de los departamentos hacen pensar un poco en el departamento del protagonista de Carretera perdida de Lynch.

Alan Pauls: Sí, nos interesó el tratamiento del espacio en las películas de David Lynch: la idea de un espacio mental, muy abstracto. Un espacio que no tiene signos que permitan referirlos de manera muy directa a cierta realidad cotidiana, donde todos los decorados son muy sobrios o muy conceptualmente referenciales: un color de pintura ya da una clase social. Pero no hay detalles, no importan mucho los detalles. Tratamos de que la película vaya por un camino conceptual.

La película toma distancia de todo el costumbrismo de clase media que domina actualmente buena parte del cine y casi todas las ficciones de televisión. Esto se nota especialmente en los diálogos...

Alan Pauls: A mí me gusta el diálogo construido. Cuando veo a los personajes dialogar mal o pretenciosamente, lo que me molesta ahí es la falla del procedimiento pero no el procedimiento en sí. No creo que haya que impugnar el diálogo construido en favor del improvisado que es lo que parece campear ahora en el cine argentino. A mí me interesa trabajar en la construcción de un diálogo que no sé si llamar literario...

Fito Páez: Estilizado.

Alan Pauls: Sí, y me gusta que la música de ese diálogo sea tan persuasiva y convincente como un diálogo aparentemente improvisado. Originalmente los diálogos sonaban aún más contruídos.

Fito Páez: También vimos que algunos contrapuntos funcionaban muy bien. Por ejemplo, a Lito Cruz lo dejamos más suelto porque él se sentía más cómodo y porque me parecía que eso ofrecía otro matiz a la película.

Algunas críticas parecían bastante ensañadas, tanto en Argentina como en España.

¿Creen que hay algo de prejuicio en ellas?

Fito Páez: Yo lo veo en muchos lados del mundo con varios colegas. Cada vez que Caetano saca un álbum es metódicamente destruido por los mismos cuatro o cinco medios. Me da la sensación de que cuando alguien se mueve un poco del lugar que se le asigna es condenado. “¿Por qué filmás?” me preguntaban hace poco y yo respondí: “¿Por qué no?”. Me siento en todo mi derecho a ejercer mi libertad. Discúlpame muchachos, también me interesa Visconti.

Alan Pauls: Creo que se exige un peaje por pasar al mundo del cine, lo que es absurdo. Me parece que si la película va a ser destruida por alguna crítica, debería serlo por sus defectos y no porque la dirigió Fito Páez.

Alan, ¿la película se acerca a tus propias expectativas?

Alan Pauls: Eso nunca me sucede. Una de las pocas veces que fui al rodaje me costó mucho reconocer mi guión en lo que se estaba filmando. Muy pocas veces me pasó algo así. Perdí la noción de la relación entre el guión y la película. Y perdí esa especie de decepción compulsiva de todo guionista. Cuando todavía se ve cierta familiaridad entre la imagen y lo que se escribió, se ve todo el tiempo lo que falta. Acá era otro orden y eso me encantó. Era una garantía de que la película existía como tal. Como guionista,

siempre sufro. Para mí, el paso del texto a la imagen es tan insoportable que me hunde en una especie de melancolía.

Fito, la película es muy ambiciosa, como si hubieras decidido correr todos los riesgos, ¿cuánto hay de tu vida privada en ella?

Fito Páez: El origen de las cosas es siempre muy misterioso. ¿Por qué uno decide contar tal historia, por qué uno decide implementar tal cambio armónico u orquestar de esta manera y no de otra? Hay momentos en los que reconocí mi vida en la película: cuando el protagonista le habla a la pared y me veo a mí mismo hablándole a la tumba de mi madre. Pero esas son cosas que uno ve después de hacerlas. A lo mejor yo también estoy enfrentándome a un Edipo siniestro. No sé exactamente qué hay de mí, ni tampoco me ocupo mucho de averiguarlo. No sé de quién estoy hablando cuando hago una canción, pero me encuentro muchas veces ahí adentro de una forma u otra, ya sea de voyeur o como protagonista. La verdad creo que uno tiene un solo tema: uno mismo.